

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	45 (1988)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	Asams verlorene Silbermaria der Frauenkirche in München : Geschichte einer barocken Statue von Cosmas Damian Asam und Johann Georg Herkommer
<b>Autor:</b>	Hering-Mitgau, Mane / Biller, Josef H.
<b>Kapitel:</b>	Entwürfe, Modelle und Nachbildungen
<b>Autor:</b>	Hering-Mitgau, Mane
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-168936">https://doi.org/10.5169/seals-168936</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Asams verlorene Silbermaria der Frauenkirche in München

Geschichte einer barocken Statue  
von Cosmas Damian Asam und Johann Georg Herkommer

von MANE HERING-MITGAU

mit einem Beitrag von JOSEF H. BILLER

## Entwürfe, Modelle und Nachbildungen

Im Jahr 1732 schaffte das Kurfürstliche Hohe Kollegiatstift Unserer Lieben Frau der Unbefleckten Empfängnis Mariä in München «eine von puren Silber kostbahre herrliche Statua» ihrer Titularheiligen an (Dok. 19).<sup>1</sup> Die Stiftsherren hatten es als unerträglich empfunden, dass eine präsentable Marienfigur fehlte und «auß entberung dessen schon verschidene mahlen... von anderwerhs derley statua hat müessen entlehnnet werden» (Dok. 8).<sup>2</sup> Diese neue Maria Immaculata stand nun, mit Sockel und Strahlenkranz fast drei Meter hoch, als grösste aller barocken Silberfiguren «an hohen Festen zu oberst am Choraltare» der Frauenkirche (Dok. 23).

Obwohl sie eine fromme Stiftung der Kleriker war, musste die Statue Ende des Jahrhunderts die Lasten der Napoleonischen Kriege mitfinanzieren, wurde konfisziert und bereits anno 1800 wieder eingeschmolzen. Während dieser kaum 70 Jahre ihrer Existenz war sie aber, da «derley in seiner Gresse, Kunst und Kostbahrkeit auf den teutschen Poden keine zu finden» (Dok. 19) zu einem so hochverehrten, geschätzten und bekannten Marienbild geworden, dass man sie nicht nur umgehend durch ihr Holzmodell ersetzt, sondern auch in erstaunlicher Vielfalt und weit mehr als von anderen Silberfiguren Nachbildungen geschaffen hat. Von ihnen fand sich in Form plastischer, graphischer oder gemalter Werke inzwischen nahezu ein halbes Hundert und zweifellos werden noch weitere hinzukommen. Darüberhinaus blieb ein Aktenbündel über ihre Entstehung aus den Jahren 1731/32 und eine beachtliche Anzahl weiterer Schriftstücke erhalten, die von ihr berichten.

Anhand dieser archivalischen Dokumente und bildlichen Nachkommenschaft können wir uns, obwohl sie selbst unwiederbringlich verloren ist, ein recht genaues Bild dieser bedeutenden Silberfigur machen. Sie wird hier in einem zweiteiligen Beitrag vorgestellt, der zunächst die Fragen nach den Entwürfen, Modellen, Kopien und ihren Künstlern zu beantworten versucht, um dann auf den geschichtlichen Hintergrund der Stiftung und vor allem die dramatischen Umstände vor dem Einschmelzen einzugehen.

Nach ihrem Verlust geriet die ganze Silberfigur mehr und mehr in Vergessenheit. Noch zeitgenössisch und somit authentisch ist der handschriftliche Bericht Karl Anton von Vacchierys (1702–81), der die Statue als 30jähriger Kanoniker mitgestiftet und um 1770, als späterer Dechant und Chronist, in seiner Geschichte des Münchner Kollegiatstiftes ausführlich beschrieben hat (Dok. 19). Er wird 1774 durch einen knappen Eintrag im Inventar der Frauenkirche ergänzt und hinsichtlich der um fast 3 Schuh übertriebenen Gesamtgrösse korrigiert (Dok. 18). Die letzte Erwähnung eines Augenzeugen findet sich im 4. Band der 1805 abgeschlossenen «Erinnerungen und Bemerkungen von der Stadt München zwischen anno 1750 und 1800», in der der Hofkaplan Johann Paul Stimmelmayr die Figur, vermutlich erst kurz nach dem Einschmelzen, noch frisch aus dem Gedächtnis beschreibt. In seinem Manuscript hat er sie auch skizziert, allerdings so ungenau und flüchtig, dass diese Wiedergabe später nicht beachtet wurde (Dok. 23, Abb. Kat. 18).

Erst wieder 1853, als Säkularisation und Aufklärung die Kunst des Barock schon in Bausch und Bogen als «Geschmacklosigkeit, Leichtsinn, Unnatur, Lüge und selbst Plumpheit der Arbeit» verworfen hatten, erwähnt Joachim Sighart in seiner Geschichte der Frauenkirche, deren radikale Ausräumung und Regotisierung bevorstand, die eingeschmolzene Silbermaria zwar als «prachtvoll gross und schimmernd, aber es fehlte bereits dem Ausdruck und schon der Haltung alle Heiligkeit, Anmut und höhere Schönheit». Da er die Statue nicht mehr aus eigener Anschauung kannte, aber den noch heute bei den Akten befindlichen schwachen, nur für den Kostenvoranschlag des Goldschmieds und nicht für die Ausführung verwendeten ersten Entwurfsriss erwähnt (Abb. 3), ist sein abschätziges Urteil verständlich.<sup>3</sup>

Darauf fassend disqualifiziert Anton Mayer die silberne Marienfigur 15 Jahre später in seinem umfassenden Buch über die Frauenkirche noch mehr, indem er schreibt «...der Metallschimmer musste an ihr schon ersetzen, was ihr an heiligem Ausdrucke gebrach...».<sup>4</sup> Das Wissen um sie war inzwischen so weit verlorengegangen, dass sich ein so



Abb. 1 Cosmas Damian Asam zugeschrieben, endgültiger Entwurfsriss der Silberstatue, 1731.  
Würzburg, Martin v. Wagner-Museum.



Abb. 2 Johann David Kuriger, Kupferstich der Münchener Silberstatue. München Stadtmuseum (Kat. 1).

versierter Kenner der Münchner Kunst wie Joseph Maillinger<sup>5</sup> mit der Identifikation der Figur dann vollends vertat: 1876 notiert er zu der prächtigsten und frühesten aller graphischen Wiedergaben (Abb. 2), dem vom Goldschmied Johann Georg Herkommer und dem Stecher Johann David Kuriger signierten Stich seiner Sammlung im Münchner Stadtmuseum, dass die dargestellte Immaculata der Bruderschaft der Junggesellen in München gehöre und an Marienfesten auf dem Hochaltar der Damenstiftskirche St. Anna stehe. Ob Maillinger, da das Blatt den Standort der Statue nicht nennt, die Damenstiftskirche mit der Frauenstiftskirche oder unsere Silberfigur mit der allerdings ganz anders aussehenden silbernen Immaculata von Franz Kessler aus der Frühzeit des 18. Jahrhunderts in St. Anna verwechselte, bleibe dahingestellt. Sein Irrtum machte jedenfalls Schule und wurde 1923 sowohl im Thieme-Becker unter Herkommer als auch 1926 von Alfred Schröder in dem grundlegenden Aufsatz über die Augsburger Goldschmiede wiederholt.<sup>6</sup> Allein Michael Hartig schreibt 1922 in seinem Buch über Augsburgs Kunst, dass Herkommer eine Immaculata aus Silber für die Münchner Frauenkirche schuf, erwähnt aber nur das Faktum ohne Hinweis auf die schriftliche und bildliche Überlieferung.<sup>7</sup>

Erst 1973 liess sich dem Kuriger-Stich mit dem Blatt in Würzburg (Abb. 1) eine motivisch gleiche Handzeichnung an die Seite stellen; allerdings konnte sie damals noch nicht identifiziert werden.<sup>8</sup> Der nächste Schritt in der Forschung war dann die 1984 erschienene Dissertation von Christl Karnehm, in der sich aus dem ganzen Aktenbündel von 1731/32, dem sogenannten Stiftsakt, immerhin die Rechnung des Goldschmieds Herkommer und eine Zahlungsnotiz für den endgültigen Entwurf an «H[errn] Asam Mahler» sowie die spätere Beschreibung Vacchierys findet.<sup>9</sup> 1985 folgte ihr Artikel über die Festdekorationen der Frauenkirche, in dem sie den Bericht Stimmelmays zitiert.<sup>10</sup> Im selben Jahr wurde dann nicht nur die Übereinstimmung der von Kuriger gestochenen Silberstatue mit der verlorenen Immaculata der Frauenkirche offenbar, es fanden sich in der Münchner Michaelskirche zugleich auch das dazugehörige Holzmodell (Abb. 6) und an anderen Orten tauchten die ersten figürlichen Kopien auf.<sup>11</sup>

Ein Jahr später fand Josef Biller heraus (auch ihm war die Modellfigur bekannt geworden), dass die Mariendarstellung vom Wappenwandkalender des Münchner Kollegiatstifts die von Asam entworfene ehemalige Silberstatue wieder gibt<sup>12</sup> und das führte zu dem Entschluss, die Sache gemeinsam zu bearbeiten. Anfang 1988 publizierte Sigmund Benker – allerdings ohne auf den gesamten Komplex des erhaltenen künstlerischen Bestandes und die spätere Geschichte Bezug zu nehmen – eine Auswahl des Stiftsakts.<sup>13</sup> Sie wurde in die Zusammenstellung aller für die Silberfigur wichtigen und hier im Anhang abgedruckten Dokumente integriert.

Die genaueste bildliche Überlieferung der Statue ist Kurigers grosser Stich im Stadtmuseum München (Abb. 2). Er stellt eine Maria Immaculata, das heisst, die von der Erbsünde freie, also makellose Jungfrau und zugleich das

apokalyptische Weib nach der Genesis (3,15), dem Hohenlied (4,7) und der Offenbarung des Johannes (12,1) dar. Eine über «alledinge schöne» Maria steht auf dem Erdball um den sich die Schlange windet und tritt mit ihrer rechten Sandale auf den Nacken des Untiers, symbolisch das Böse bezwingend. Links berührt sie leicht «den Mond unter ihren Füssen». Über das knöchellange Kleid, dessen Ärmel mit Schleifen zugebunden sind, schlingen sich die wehend gebauschten Falten des Manteltuches, von dem sie einen über ihre Schulter gleitenden Zipfel mit der rechten Hand greift. Ein Linienornament umrandet Mantel und Halsausschnitt, zwei Finger der abwärts gestreckten Linken halten das Lilienszepter. Sie neigt den Kopf zur Seite und blickt abwärts, trägt im langen offenen Haar ein Lilienbouquet mit einer grossen Blüte und auf dem Scheitel ein Röschen. Das Haupt umfängt ein Reif oder die «Krone von zwölf Sternen» und, da sie «mit der Sonne bekleidet» ist, umschliesst ein ovaler Strahlenschein die ganze Gestalt. Die Erdkugel ist tief in den Sockel eingelassen. Zwei Engelkinder auf den oberen Schnecken seiner Volutenfüsse reichen der Jungfrau Ölzweig und Palmwedel. Auf das Postament sind Akanthusblätter, Gitterwerk, Muscheln, Rosetten und Masken montiert.

Es handelt sich um denjenigen Immaculatotypus, der sich während der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien und dann seit der offiziellen Einführung ihres Festes durch Papst Clemens XI. im Jahr 1708 besonders im deutschen katholischen Sprachgebiet herausgebildet hatte.<sup>14</sup> Unsere Figur bezieht ihre unverwechselbar eigene Prägung zunächst aus dem zusätzlichen Lilienschmuck im Haar als Attribut jungfräulicher Reinheit, das auf das Wessobrunner Gnadenbild der «Mutter der schönen Liebe» zurückgeht.<sup>15</sup> Sodann unterscheidet sie sich von anderen Bildwerken der Unbefleckten Empfängnis

- in dem Körperschwung gleichzeitigen Gehens und Stehens mit deutlich ausgeprägter Schrittstellung von Stand- und Spielbein,
- in der liebreizenden demütigen Kopfneigung,
- in der kapriösen Eleganz, mit der das Szepter und der Mantelzipfel gehalten werden, wobei der rechte Zeigefinger unter dem Stoff verschwindet,
- in der Drapierung der quer und schräg verlaufenden und tief zweigeteilten Mantelbahn, der grossen Schüsselfalte unterhalb des rechten Ellbogens und dem Bausch, der den linken Arm halb verdeckt,
- in dem zu einem fast selbständigen Motiv gewordenen Gewandfall zwischen den Beinen und schliesslich
- in den zwei ganzfigurigen beigesellten Putten.

Diese Charakteristika, deren typischstes die verspielte Geste der rechten Hand ist, kehren als formale Kennzeichen in allen späteren Kopien wieder.

Unter der Statue steht der schon erwähnte Vers aus dem Hohenlied «Tota pulchra es amica mea, et macula non es in Te» und «Dahs Maria Bild von Silber in der höhe 6. Schuh mit dem Stock 10. bihs 11. Schuh.» Die Signatur am Blattrand lautet links «Ioh. Georg Herkommer Civis et Aurifaber opus perfecit A[ugusta] V[indelicorum] et exclud[it]»



Abb. 3 Johann Adam Miller zugeschrieben, erster Entwurf, 1731. Archiv des Erzbistums München und Freising.

und rechts «Ioh. David Kuriger sculps[it]». Sie besagt, dass Johann Georg Herkommer, Bürger und Goldschmied von Augsburg, die Figur schuf und auch die von Johann David Kuriger gestochene Kupferplatte verlegte. Herkommer war einer der grossen Augsburger Meister und Kuriger arbeitete für ihn in Augsburg und in München, wo er 1737 verstarb.<sup>16</sup> Aus den Massangaben geht hervor, dass die Statue, multipliziert man die 6 bzw. 10 oder 11 Schuh mit dem 29,75 cm langen Augsburger Werkschuh, von Fuss bis Scheitel ca. 1,80 m und insgesamt etwa 3,00 bis 3,30 m hoch und damit ganz ungewöhnlich gross war.

Merkwürdigerweise werden Stiftung und Ort verschwiegen. Zu deren Entschlüsselung verhelfen nun drei für die Münchner Frauenkirche geschaffene und ganz unverkennbar diese selbe Marienstatue abbildende Stiche: Der 1779 erstmals erschienene, von Georg Michael Weissenhahn gestochene grosse Wappenwandkalender des Stifts (Abb. Kat. 10), sodann ein kleines Kalenderblatt von 1781 (Abb. Kat. 11) und das Frontispiz von Franz Xaver Jungwirth für ein nur noch fragmentarisch erhaltenes Büchlein über die «Baierische[n] Herzoge, Stifter und Gutthäter» der Frauenkirche, das ebenfalls 1781 herauskam (Abb. Kat. 12). Alle drei Stiche enthalten im Kopf die Stiftspatrone Benno, Arsarius, Xystus, Donat und in ihrer Mitte die hoch aufragende Maria Immaculata. Diese Marienfiguren stimmen, soweit ihre Abbildungsgrößen zwischen 3 und 25 cm den

Vergleich zulassen und der Qualitätsunterschied zum Meisterstich Kurigers berücksichtigt wird, mit der seines Stiches bis in die kleinsten Details überein. Sogar das Röschen im Haar ist vorhanden. Wir haben es also mit den Portraits ein und derselben Statue zu tun, die nicht irgend eine beliebige Maria, sondern die archivalisch überlieferte silberne Immaculata aus der Frauenkirche darstellen.

Sollten noch Zweifel bestehen, schafft sie die der Wiedergabe auf den Stichen genau entsprechende Beschreibung Karl Anton von Vacchierys aus der Welt (Dok. 19). Da sie sich mit Sicherheit auf Herkommers 1732 fertiggestellte Silberfigur für die Frauenkirche bezieht, ist die Statue auf dem Kuriger-Stich, der also zwischen 1732 und dem 1737 erfolgten Tod des Stechers entstanden sein muss, eindeutig identifiziert.

Warum aber bleibt ihre Herkunft ungenannt (sicher einer der Gründe, die sie nach ihrem Verlust so rasch in Vergessenheit geraten liessen), warum fehlt der sonst übliche Name des Vorlagenzeichners und weshalb wird die Funktion und Rolle Herkommers so betont? Er scheint diesen Stich, vielleicht sogar hinter dem Rücken der Kollegiatsherren, persönlich bei Kuriger in Auftrag gegeben zu haben, um sich und sein Werk damit ins rechte Licht setzen und für seine Werkstatt werben zu können. Auch andere Stiche seiner figurlichen Arbeiten wie der der Ampel in Füssen von 1730 – ebenfalls von Kuriger – und die des Silberaltars für Brünn, 1735/36, sind in dieser bei Augsburger Goldschmieden sonst nicht gebräuchlichen Weise signiert.<sup>17</sup>

\*\*\*

Nur für wenige Silberfiguren steht uns so umfang- und aufschlussreiches Quellenmaterial zur Verfügung wie in dem erwähnten Stiftsakt des Erzbischöflichen Archivs München und Freising. Er enthält den Vertrag samt Kostenvoranschlag, die detaillierten Schlussabrechnungen und ausführliche Korrespondenz zwischen Auftraggeber und Goldschmied vor allem aus der Zeit zwischen Januar 1731 und Februar 1732 (Dok. 1-16). Diese Schriftstücke leiten uns als roter Faden durch die Entstehungsgeschichte der Marienfigur.

Johann Georg Herkommer, 1712 mit seiner Heirat in Augsburg als Goldschmied zünftig und tätig geworden und durch eine Reihe von Silberstatuen bereits als Experte auf diesem Spezialgebiet ausgewiesen<sup>18</sup> hatte 1730 mit der Fertigstellung seiner mit 28 Figuren ausgestatteten gewaltigen Füssener Prunkampel nicht nur beachtlichen Ruhm erlangt, sondern sich dank Empfehlung des Eichstätter Weihbischofs und Augsburger Domherrn Nieberlein<sup>19</sup> auch erfolgreich um den Auftrag für die neue «silberne Statuam, B.V. immaculatae» des Münchner Frauenstiftes bemüht (Dok. 1).

Zusammen mit der die Vorstellungen und Forderungen der Auftraggeber und Stifter (Dok. 13) detailliert aufzählenden Bitte um einen möglichst rasch zu erstellenden Kostenvoranschlag (Dok. 2, 3) erhält Herkommer einen noch bei den Akten vorhandenen 332×204 mm grossen, farbig



Abb. 4 Holzbozzetto, vermutlich Entwurf für die Silberstatue.  
München, Bayerisches Nationalmuseum.

lavierten Riss (Abb. 3): Eine vor dem Hintergrund von Strahlenschein und Sternenreif in formelhafter und kaum bewegter Pose himmelwärts blickende Immaculata mit nach oben geöffneter rechter Hand und einem in eine bescheidene Lilienblüte auslaufenden Szepter in der Linken. Sie tritt, von einem schlaff gebauschten Manteltuch umschlungen, zugleich auf Schlange und Mondsichel, die sich sonderbar kappenartig über die zur Hälfte in den schmucklosen Sockel eingelassene und von zwei Engelköpfen flankierte Erdkugel wölbt. Mit dem Wortlaut der Anfrage korrespondierend zeigen die weiss belassenen Partien, dass Figur, Engelköpfe und Sockelzier «von getribner Arbeit» (Dok. 3) aus Silber, Postamentverkleidung, Kugel und Strahlenschein hingegen der gelben Lavierung gemäss aus vergoldetem Kupfer bestehen sollen (Dok. 2). Am linken Rand gibt eine Skala die verlangten 9 Schuh Gesamtgrösse an, von der 3 auf den Sockel und 6 auf die Figur entfallen.

Als Zeichner dieses Blattes kommt wohl kaum, wie S. Benker annimmt, Cosmas Damian Asam, sondern Johann Adam Miller in Frage<sup>20</sup>, der «ein Frauen bild Von 9 schuech hoch gemahlen» hat sowie als eventuelle nicht erhaltene weitere Rissvarianten «Zerschidene zeichnungen verfertiget», wofür er später ein Honorar von 24 Gulden quittiert (Dok. 11, 14).<sup>21</sup> Für ihn spricht auch die schwesterliche Ähnlichkeit mit der Victoria und der verwandte, ausgesprochen trockene Zeichenduktus seines annähernd formatgleichen Entwurfes von 1726 für den Kupfertitel der Leichenpredigt auf Kurfürst Max Emanuel.<sup>22</sup>

Zusammen mit seinem sich auf 3550 Gulden belaufenden Voranschlag schickt Herkommer auch diese erste Entwurfszeichnung zurück mit der Bemerkung «Der sto[k]h gedoncht mich was ein feltiges... wie auch das bilt» (Dok. 3). Diese Ansicht wurde von den Stiftern offensichtlich geteilt, denn dem Vertragsabschluss (Dok. 4) liegt daraufhin ein wahrhaft meisterlicher und nun von niemand geringerem als Cosmas Damian Asam stammender Neuentwurf zugrunde, für dessen Verwirklichung, um «mit den goldschmied herkommer nach den von den Maler Asam gemachten Riss zu pactiren», unter den Stiftsherren nochmals Geld gesammelt wird (Dok. 5).

Im Vertrag wird zwar weiterhin von 9 Schuh Gesamthöhe gesprochen, die Figur scheint aber, laut den auf Kurigers Stich angegebenen 10 bis 11 Schuh, grösser geworden zu sein. Und da er überhaupt mehr Aufwand an Statue und Sockel und anstelle der Engelköpfchen jetzt vollständige Putten zeigt, wird erklärlich, dass Material und Goldschmiedearbeit nun 4000 bis 4200 Gulden kosten dürfen. In der Endabrechnung sind die ursprünglichen 75 baierischen Mark Silber dann sogar auf 187 und die 227 Mark vergoldetes Kupfer auf 375 angewachsen (1 Mark = ca. 200 g), so dass Herkommer schliesslich 6702 Gulden berechnete und die Stiftsherren alles in allem 6753 zu zahlen hatten (Dok. 3, 9, 10), was etwa dem Kaufpreis einesstattlichen Bürgerhauses entsprach.<sup>23</sup>

Der «Maler Asam» wird mit dem letzten Schriftstück eindeutig als Cosmas Damian identifiziert, weil ihm das Stift anstelle der 100 Gulden Zeichnungshonorar eine Grabstätte für seine 1731 verschiedene erste Frau zugesprochen hat (Dok. 16). Es kann also nur er und nicht, wie auch denkbar, sein Bruder Egid Quirin der «H[err] Asam Mahler» gewesen sein, «welcher die Zeichnung, wie dise Statua solle gemacht werdten, verfertiget hat» (Dok. 12).

Diesen zweiten, für das Aussehen der hölzernen Modellfigur und ihre Umsetzung in Silber verbindlichen und bisher als verloren geltenden Riss sehe ich heute in dem Blatt, das, aus den Werkstattbeständen des Johann Wolfgang von der Auwera stammend, jetzt in Würzburg liegt (Abb. 1).<sup>24</sup> Die grau lavierte Bleistiftzeichnung (518 × 360 mm) ist von höchstem künstlerischem Rang. Ihre Komposition stimmt mit dem Stich Kurigers überein (Abb. 2), und die von den Stiftsherren geforderte und auf den Riss bezogene «liebigkeit des Angesichts» (Dok. 6), ja der ganzen Gestalt, ist in dieser Handzeichnung aufs Schönste verwirklicht.

Die überaus plastische, durch tonreiche Halb- und starke Tiefschatten bewirkte Modellierung entsteht allein mit Hilfe des lavierenden Pinsels in einer Art und Meisterschaft, die in besonderem Masse Cosmas Damian Asam beherrschte. Die Rückenfiguren auf dem Augsburger Entwurf für Kladrau, das Blatt des Apostels Thomas in München sowie dasjenige mit der Gestalt Gottvaters in Stuttgart oder auch der Ellwanger Entwurf für Weingarten zeigen diese Eigenart zusammen mit der auffallend kantigen Gewandfaltenbrechung<sup>25</sup>, wenn auch keines dieser ausschliesslich im Dienst der Werkvorbereitung eigener

Altar- und Wandbilder stehenden oder für den Werkstattfundus skizzierten Blätter von solch zeichnerischer Endgültigkeit, ausgeprägter Präzision und Konturenschärfe ist. Keines von ihnen hatte aber auch die Aufgabe, den Auftraggeber die ihren Wünschen entsprechende Silberstatue im bereits vollendeten Stadium vor Augen zu stellen und zugleich Modellschnitzer wie Goldschmied eine genaue Vorlage für die Umsetzung in eine dreidimensionale Gestalt zu liefern. Dies erfüllt der Würzburger Riss in meisterhafter Weise.

Derselbe durch Kopfneigung und affektive Hand- und Körperhaltung zugleich demütige und leicht kokette Frauentyt ist auch in Wandbildern Asams – zum Beispiel der Personifikation der Architektur in Innsbruck oder dem Fahnenbild mit der Immaculata in Ingolstadt, ja selbst im Entwurf für das Mittelfeld des Deckenbildes in Ettlingen – wiederzuerkennen.<sup>26</sup>

Wenn man also mit gewisser Berechtigung davon ausgeht, dass Cosmas Damian Asam dieses Blatt eigens als Skulpturenentwurf für die Frauenkirche geschaffen hat, muss er dies in der kurzen Zeitspanne zwischen Herkommers Vorschlag und definitivem Vertragsabschluss, das heißt zwischen 10. und 22. April 1731 getan haben (Dok. 3, 4). Seine derzeitige Tätigkeit in Osterhofen und im nahen Fürstenfeld dürfte ihm die Anwesenheit in München und Ausführung dieses Auftrags ohne weiteres erlaubt haben. Die gebotene Eile – die Silberfigur sollte ja bereits sieben Monate später zu St. Andreas fertig sein, um am 8. Dezember, dem Stiftsfest zu Mariae Empfängnis, aufgestellt werden zu können – und des berühmten Künstlers Name erklären denn auch die mit 100 Gulden recht üppige Honoriierung (Dok. 11).

Diese endgültige Entwurfszeichnung ist nun in Motiv und Massen so gut wie deckungsgleich mit Kurigers Stich<sup>27</sup>, auf dem nur eine Mantelfalte neben Mariens rechtem Knie und der Apfelstiel im Schlangenmaul fehlen und der applizierte Kleindekor an Gewandung und Sockel ergänzt wurde. Asams Blatt, das seinerseits als Stichkopie zu betrachten es keinen einleuchtenden Grund gibt, muss dem Stecher also als Vorlage gedient haben und könnte theoretisch natürlich überhaupt nur zu diesem Zweck geschaffen worden sein. In diesem Falle müsste die Signatur des Kupferstichs neben dem Namen des Stechers aber auch den des Zeichners nennen, und nur weil es sich «bloss» um den üblicherweise anonym bleibenden Entwerfer der abgebildeten Silberstatue handelt, fehlt er hier. Weder der Stecher Kuriger noch der Verleger Herkommer konnten ja voraussehen, dass Asam mit diesem Prototyp die Dynastie einer neuen Maria Immaculata begründen und uns mit ihrem Entwurf ein «capolavoro» unter seinen Zeichnungen hinterlassen würde.<sup>28</sup> Die hohe künstlerische Qualität des Blattes mag denn auch die besonders sorgsame Weitergabe von Werkstatt zu Werkstatt und seinen relativ guten Erhaltungszustand erklären.

Damit wird aber vorgegriffen. Zunächst hat der Riss ja noch dem Modellschnitzer als Vorlage zu dienen, den Herkommer, entgegen dem ihn der Verantwortung enthe-



Abb. 5 Die Modellfigur heute als Maimadonna in St. Michael, München.

benden und deshalb zunächst begrüßten (Dok. 3 Punkt 5) ursprünglichen Plan, «dass die statua von einem bildthauer alhier in München, wo man alle Augenblickh zu sechen und solche nach Befundt verendern lassen kan, verfertiget... werde» (Dok. 2), sich nun doch selber suchte. Er schickte zunächst drei kleine Figürchen, von denen eines als Vorbild zu «dem grossen Bild», dem exakten Modell für den Goldschmied also, ausgewählt wird und für das «dem riss gemess» sechs Verbesserungen gefordert werden. Unter anderem ist den frommen Herren die linke Brust «etwas zu kökh» und sie modellieren auch gleich selbst mit Wachs daran herum (Dok. 6).

In dem nur 20 cm grossen skizzenhaften Lindenholzfigürchen des Bayerischen Nationalmuseums in München ist wahrscheinlich keine Kopie, sondern einer dieser Bozzetti erhalten geblieben (Abb. 4).<sup>29</sup> Die Flächigkeit der Frontansicht, das signifikante Röschen im Haar oder die Schleife am linken Ärmel und nicht zuletzt die kongenial hohe Qualität sprechen für die Vaterschaft des Risses und zugleich die alle Einzelheiten nur andeutende Ausarbeitung sowie das Fehlen eines Sockels für die Rolle als Glied in der Kette des Entwurfsprozesses.

Mit dem daraufhin geschaffenen Grossmodell sind die Auftraggeber dann aber nicht zufrieden. Die Akten, die den Schnitzer – im Gegensatz zum Goldschmied – zwar als «Künstler» bezeichnen (Dok. 6), ihn jedoch nicht namentlich nennen, berichten, «wie er [Herkommer] hinnach ein von Bildhauer geschnitztes Bildt hieher [nach München]



Abb. 6 Holzmodell der Silberstatue, Aegid Verhelst zugeschrieben, 1731. München, St. Michael.

überbracht, welches aber nit anständig gewesen, sondern ein anderes gemacht wordten» (Dok. 10). Damit dieses neue Modell den Wünschen der Stifter auch wirklich entspricht und zur Prüfung nicht wiederum extra nach München transportiert werden musste, scheint Dekan Ossinger nach Augsburg gereist zu sein, um sie und den Fortgang der Treibarbeit zu begutachten (Dok. 7). Das fertige Silberwerk wurde dann am 16. Februar 1732 in grosser Fuhre nach München gebracht und von der Familie Herkommer samt Gesellen zur Zufriedenheit der Kleriker bis zum 21. Februar aufgestellt (Dok. 1, 12, 15).

Für die Modellschnitzerei, zu der jetzt auch noch «2 Kindlen» gehörten, sind in Herkommers Schlussabrechnung 85 Gulden enthalten (Dok. 9), ein im Vergleich mit anderen Modellfiguren so hoher Preis, dass die Bozzetti und auch das abgelehnte erste Grossmodell mitbezahlt worden sein dürften.<sup>30</sup>

Das endgültige Modell hat sich in der silbernen gefassten hölzernen «Maimadonna» in St. Michael zu München wiedergefunden, dem nur das originale Postament (Dok. 6) und die vielleicht noch irgendwo existierenden Putten abhanden gekommen sind (Abb. 5-11). Die Stiftsherren hatten ja verlangt, dass die «hölzerne Statua... zu erhalten [sei], dann man machet auf sie einen gewissen Antrag» (Dok. 7). Sie muss dann aber, so roh wie sie war, in irgend-einem Winkel vergessen worden sein, da sie in den Inventaren der Frauenkirche nicht erscheint. Erst 1802, nach dem Einschmelzen des Silberwerkes, lässt man sie von Franz Schwanthaler reparieren (Dok. 21) und anschliessend metallfarben fassen (Dok. 22), denn Stimmelmayr weiss, dass «noch das hölzerne Muster versilbert vorhanden» war (Dok. 23) und Anton Mayer schrieb später, «die Kirche musste mit dem Holzmodell derselben [Silberstatue] zufrieden seyn».<sup>31</sup> Darüber und wie die Holzstatue wahrscheinlich nach St. Michael kam siehe Seite 223.

Von Kopf bis Scheitel 118 und mit der schlängenumwundenen Erdkugel 166 cm hoch, ist sie unverkennbar ein plastisches Abbild der Entwurfszeichnung, genauso schön allerdings nur von vorn anzuschauen, da Seiten- und Rückansicht nicht durchgestaltet sind. Vom Riss abweichend fällt neben dem Verzicht auf die Ärmelschleifen und langen Haarsträhnen mit allerdings mehr Blüten über der Stirn besonders ins Auge, dass das Ende des von der rechten Hand gehaltenen Manteltuches verkürzt ist, ein Gürtel sichtbar wird und das Kleid zweifache Ärmel erhielt. Ihre Verdoppelung geht darauf zurück, dass der den rechten Ellbogen umspielende Mantel im Riss wie ein Ärmel aussieht – eine Deutung, die Kurigers Stich mit dem durch einen Mantelbausch weitgehend verdeckten linken Vergleichsärmel noch verstärkt und mit der demzufolge auch alle späteren Kopisten Probleme haben. Zudem fehlt unten rechts der in den Korrekturforderungen eigens erwähnte ausschwingende Mantelzipfel (Dok. 6, Punkt 5). Diese zwar augenfälligen, im Prinzip aber geringfügigen Unterschiede gehören indes in die Reihe üblicher Abweichungen zwischen Modell und Treibarbeit und zumindest teilweise zu jenen Details, die vom Goldschmied ohnehin einzeln



Abb. 7 Kopfansicht des Holzmodells.



Abb. 8 Kopfansicht des Holzmodells.

gearbeitet und angesetzt worden sind. Auch Kopf-, Hand- und Fusshaltung variieren aus diesem Grunde. Der fehlende Mantelzipfel scheint ursprünglich sogar noch vorhanden gewesen und erst später abgebrochen zu sein. Schwanthaler hat dann, als er die Holzfigur reparierte, die Bruchstelle so geschickt abgearbeitet, dass sie unter der Neufassung verschwindet.

Als das Modell an die Stelle des eingeschmolzenen Originals zu treten hatte, musste es gefasst werden und Lilienstab, Mondsichel, Strahlenkranz und der kupfervergoldete Zwölfssterne-Reif waren zu ergänzen. Sie existieren noch, in z. T. abweichender Grösse und unterschiedlicher Qualität der Ausführung. Für die Befestigung der Scheine erhielt die Rückseite neue Metallbeschläge, während die beiden Winkeleisen, mit der die Figur auf ein in die Erdkugel eingelassenes Vierkantholz gesteckt ist, noch Originalkonstruktion sein dürften (Abb. 10). Der heutige Holzfuss ist neuzeitlich.

Die Silberfassung liegt über der gesamten Statue, nur Halbspaspel, Ellbogenbänder, untere Ärmelbünde, Kleidersaum und Erdkugel sind vergoldet, das Manteltuch ist leicht goldfarben lasiert. Seine dekorativ wirkungsvolle Musterung versucht, eine Silberblechziselerung zu imitieren, wobei die gelungene Lilienborte, wie Nachstiche zeigen (Abb. 2 und Kat. 11), auf die Originalfigur zurückgeht,

während die Binnenzeichnung, die gewiss einst auch die Silberausführung besass, motivisch und geometrisch nur sehr entfernt an barocke Ornamentik erinnert. Die Fassung wurde mindestens einmal gänzlich und ein zweites Mal partienweise übergangen, wobei die Ornamentzeichnung ihre Prägnanz einbüsst. Der vermutlich originale Zustand ist noch relativ ungestört seitlich des linken Armes zu sehen (Abb. 9).<sup>32</sup>

Gegenüber dem Asam-Riss ist das Schnitzwerk etwas weniger expressiv, in Standmotiv, Körperschwung und Gestik eine Spur verhaltener. Das sind aber nur Nuancen. Noch die relativ dicken und heute zum Teil unschön ausgebrochenen Silberfassungsschichten lassen die Feinheiten der darunterliegenden Schnitzarbeit ahnen und erkennen, welch ausserordentlich fähiger Künstler hier am Werk war. Dennoch ist er, auf dessen Identität die Akten, wie gesagt, keinerlei Hinweis enthalten, allein aufgrund der Stilkriterien nicht mit Sicherheit zu benennen, da er ja an Asams Idee und kompositorischen Wurf gebunden war und seine persönliche Handschrift nur in der Ausführung von Details zum Ausdruck bringen konnte. Asams scharfkantige, grat- und winkelreiche und fast nervös kleinteilige Faltenstrukturen wandeln sich unter seinem Messer in beruhigte, weich bauschende sanft- und rundwellige Formen.



Abb. 9 Holzmodell, Gewandmusterung von 1802/03, später mehrmals überfasst.

Von wem nun stammt das Modell? Zunächst wäre an Egid Quirin Asam, den vor allem bildhauerisch tätigen Bruder des Entwerfers zu denken. Die ikonographische und künstlerische Verwandtschaft seiner 1741/42 als Schaftfigürchen der sogenannten Asam-Monstranz entworfenen kleinen Maria Immaculata<sup>33</sup> beruht zweifellos auf dem Einfluss unserer zehn Jahre früher geschaffenen Silberstatue, doch sein Stil aus den dreissiger Jahren zeigt am Beispiel der Osterhofener Tabernakelengel in der Gestaltung von Stoff, Haaren und körperlicher Beweglichkeit eine andere Handschrift.<sup>34</sup>

Sodann ist da noch Ehr Gott Bernhard Bendl, der sein Leben lang Figurenmodelle für Augsburger Goldschmiede und zuletzt auch diejenigen für Herkommers Füssener Ampel schnitzte. Seine Schaffenskraft – er war 1731 bereits über 70 Jahre alt – hatte aber schon so nachgelassen, dass sich unter seinen Spätwerken keines findet, das der Qualität unserer Modellfigur gleichkäme, und deshalb könnte allenfalls das verworfene erste (und möglicherweise noch existierende) Grossmodell von ihm gestammt haben.

Am ehesten kommt, wie es scheint, Aegid Verhelst in Frage, der als Modellschnitzer so bekannt und begehrte war, dass er 1738, nach Bendls Tod, mit ausdrücklicher Befürwortung der Goldschmiede in Augsburg eingebürgert wurde und Bendls Nachfolge antreten konnte. Da er zwischen 1726 und 1736 im Benediktinerkloster Ettal tätig war, kann er

Johann Georg Herkommer schon in den zwanziger Jahren kennengelernt haben, als dieser, ebenfalls für die Benediktiner, im benachbarten Füssen arbeitete. Unter Verhelsts Figuren finden wir nun eine Reihe von Frauenköpfen mit Gesichtern, Augenschnitten und Haarstrukturierungen (Kreuzaltar Diessen, Kanzelkorb Ochsenhausen), die unserem Holzmodell ebenso ähneln wie der weiche Faltenfall seiner Plastiken aus den späten dreissiger Jahren (Apostel Diessen).<sup>35</sup> Ob er auch den Bozzetto der Immaculata (Abb. 4) schnitzte – als Vergleich wäre da sein Bozzetto für den silbernen Johannes in Konstanz heranzuziehen – lässt sich ohne direkte Gegenüberstellung ihrer Originale hier nur als Frage aufwerfen.

Wie dem auch sei, Herkommer hatte dieses ausnahmsweise nicht in voller Grösse der bestellten Immaculata geschnitzte Modell beim Treiben zwar unmittelbar vor Augen, seine Umsetzung in Silber forderte aber überdurchschnittliche Kunstfertigkeit, weil er die Abmessung der Einzelteile nicht in üblicher Weise direkt abnehmen und anpassen konnte, sondern um die Hälfte vergrössern musste. Die Statue sollte ja laut Kontrakt insgesamt 9 Schuh, von Kopf bis Scheitel also etwa 6 Schuh bzw. 1,80 m gross werden, während das Modell nur 1,18 m misst. Als Ergebnis seiner Arbeit muss die fertige lebensgrosse Edelmetallstatue im frischpolierten Silberglanz und mit ihren vergoldeten und steinbesetzten Lilienborten an den Gewandsäumen dann aber auch von überwältigender und dem hohen Preis angemessener Pracht gewesen sein.

\*\*\*

Versuchen wir nun zusammenfassend, die Lücken zwischen dem, was wir sicher wissen, mit Hilfe der Phantasie zu schliessen: Den Kapitularen, zur Stiftung eines ihrer Kirche würdigen Marienbildnisses entschlossen, wird mit Herkommer ein Goldschmied empfohlen, der durch seine Füssener Prunkampel gerade zu besonderem Ruhme gelangt war. Da, wie man sich schnell einig ist, die der Anfrage beigegebene Millersche Skizze lediglich als Grundlage eines ersten Kostenüberschlages taugte, wenden sich die Stifter an Cosmas Damian Asam. Sein später mit stattlichen 100 Gulden honorierter Riss, der seinen Auftraggebern offenbar bereits so plastisch als möglich die fertige Silberstatue vor Augen führen soll und deshalb mit vergleichsweise ungewöhnlicher Sorgfalt gezeichnet und laviert ist, wird als verbindliches künstlerisches Konzept Teil des Kontraktes, demzufolge Herkommer auch die Beschaffung des Modells überlassen blieb.

Er schickt zunächst 3 kleine Bozzetti nach München, von denen eines mit geringen Änderungen in engster Anlehnung an Asams Riss dem folgenden Grossmodell als Vorbild dienen soll. Für dieses dürfte sich Herkommer zunächst wohl an Bendl, seinen inzwischen allerdings über 70 Jahre alten und nicht mehr voll leistungsfähigen Schnitzer der Füssener Ampelmodelle gewandt haben. Gerade die Tatsache, dass diese erste Modellfigur als «nit anständig» abgelehnt worden ist, macht dies wahrscheinlich.



Abb. 10 Rückansicht des Holzmodells.



Abb. 11 Seitenansicht des Holzmodells.

Herkommer muss sich also innerhalb kurzer Zeit und erreichbarer Nähe einen zweiten und zudem besseren Modellschnitzer suchen. Da nun mag er an den damals in Ettal arbeitenden Aegid Verhelst gedacht haben, den er dort besucht und kennengelernt haben konnte, wenn er seiner Ampel wegen ins nahegelegene Füssen reiste. Das jetzt gefundene Modell lässt sich stilistisch sehr wohl ins Œuvre des in der Zusammenarbeit mit Goldschmieden erfahrenen Verhelst einfügen und – ich wüsste unter den gegebenen Umständen nicht, wer sonst noch in Frage käme.

Herkommer hat sich dann unverzüglich an die Arbeit gemacht, erhält im Herbst 1731 höchstwahrscheinlich noch einen Kontrollbesuch des Domdechanten und die ausdrückliche Anweisung, das Holzmodell zur Weiterverwendung mitzuliefern.

Dieses ist also nicht beim Goldschmied verblieben, wahrscheinlich aber Asams Zeichnung, die irgendwann später in den Besitz Auweras gelangte und ihn zu eigenen Figuren anregte (Kat. 37, 38). Sie blieb indes trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer aussergewöhnlichen Qualität bis heute unerkannt und kann Asam als aus der Reihe tanzendes Bildthema erst in diesem Zusammenhang zugeschrieben und in sein Œuvre eingegliedert werden. Den zunächst nur für die Stifter und den Modellschnitzer geschaffenen Riss scheint Herkommer dann gleich auch noch als Vorlage für einen Stich der nun vollendeten Silberfigur

an Johann David Kuriger weitergereicht zu haben, bei dem er ihn wohl als Werbeblatt für seine Werkstatt in Auftrag gegeben hat, ohne allerdings den Standort der Immaculata und – um nicht in seinem Schatten zu verblassen? – ihren berühmten Entwerfer zu nennen.

\*\*\*

Damit sind von den sieben in den Akten genannten Vorstufen der fertigen Silberstatue mit zwei Visierungen, einem der drei Bozzetti und dem letzten der beiden Grossmodelle ziemlich sicher vier wieder greifbar – ein einmaliger Glücksfall, der uns nachvollziehen lässt, wie im Zusammenwirken dreier erstklassiger Meister eines der schönsten und kostbarsten Kunstwerke des süddeutschen Rokoko entstand. Und dank des aufgefundenen Modells können wir uns jetzt wieder ein recht genaues plastisches Bild dieser leider verlorenen, einst grössten und teuersten aller Silberfiguren machen. Sie muss als ideale Verkörperung der Frömmigkeit und des Lebensgefühls jener Zeit sehr populär gewesen sein, wie aus der Vielzahl und Vielfalt ihrer im folgenden Katalog zusammengetragenen Nachbildungen quer durch die darstellenden Künste zu schliessen ist. Dies veranschaulicht zugleich, wie weit so beliebt gewordene Werke im 18. Jahrhundert als motivische Vorlagen gewandert und von anderen Künstlern adoptiert worden sind.

## ANMERKUNGEN

1 «Dok.» verweist hier und im folgenden auf die chronologisch durchnummerierten Dokumente S. 241–247, «Kat.» auf den Katalog der Kopien und Nachbildungen S. 227–240, «JB» auf den Teil dieses Beitrages von Josef Biller S. 220–226, während dort Verweise auf diesen ersten Teil mit «MH» gekennzeichnet sind.

2 Eine repräsentative Statue der Maria Immaculata fehlte vor allem 1729 bei den festlichen Einführungszeremonien anlässlich der Wiederaufrichtung des Georgi-Ritterordens (mit dem Doppelpatronat des Märtyrer-Ritters St. Georg und der Unbefleckt Empfängen Jungfrau) durch Kurfürst Karl Albrecht am Georgstag (24.4.) in der Frauenkirche und am Tag Mariä Empfängnis (8.12.) in der Georgskapelle, vgl. Katalog *Der Königlich-Bayerische Hausritterorden vom Heiligen Georg*, Ausstellung in München Residenz 1979, S. 18–20. Siehe auch JB, S. 221.

3 JOACHIM SIGHART, *Die Frauenkirche zu München. Ihre Geschichte und Schilderung zunächst vom kunsthistorischen Standpunkt aus entworfen*. Landshut 1853, S. 128f, Anm. 2.

4 ANTON MAYER, *Die Domkirche zu U.L. Frau in München. Geschichte und Beschreibung derselben, ihrer Altäre, Monamente und Stiftungen, samt der Geschichte des Stiftes, der Pfarrei und des Domcapitels*. Aus den Quellen dargestellt. München 1868, S. 140.

5 JOSEPH MAILLINGER, *Bilderchronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München vom 15. bis in das 19. Jahrhundert*, Bd. 1–3. München 1876.

6 ALFRED SCHRÖDER, *Augsburger Goldschmiede. Markendeutungen und Würdigungen*. In: Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg VI, 1926, S. 575.

7 MICHAEL HARTIG, *Augsburgs Kunst*. Augsburg/Stuttgart 1922, S. 80.

8 MANE HERING-MITGAU, *Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland*. Weissenhorn 1973, S. 38f, Tf. XIV.

9 CHRISTL KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche. Erstausstattung und barocke Umgestaltung*. (Miscellanea Bavaria Monacensia 113). München 1984, S. 147f, 233f.

10 CHRISTL KARNEHM, *Feste und Festdekorationen in der Münchner Frauenkirche*. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München XV, 1985, S. 77f.

11 MANE HERING-MITGAU, *Silberfiguren. Entwurf, Ausführung, Nachbildung*. Referat beim Internat. Symposium über Europäische Barockplastik, Universität Posen/Polen, Oktober 1985 (Druck der Tagungspapiere vorgesehen). – DIES., *Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren*. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, S. 271–301.

12 BRUNO BUSHART/BERNHARD RUPPRECHT (Hg.), *Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk*. München 1986, D19, D21 J[osef] B[iller]; vgl. JB Anm. 2.

13 SIGMUND BENKER, *Cosmas Damian Asam und die silberne Statue der Immaculata in der Münchner Frauenkirche*. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München XVII, 1988, S. 303–318. Der Autor zitiert zum Teil nur auszugsweise und behielt den Inhalt einiger Schriftstücke für eine weitere Veröffentlichung zurück (Briefverkehr zwischen Stift und Herkommer wegen Anfertigung neuer Sockel für die schon vorhandenen Silberbüsten der Stiftspatrone Xystus und Arsarius, die zuseiten der Immaculata auf dem Hochaltar aufgestellt wurden). – Ich danke Herrn Prälat Dr. Benker für die vorab zur Verfügung gestellten Druckfahnen.

14 Zur Ikonographie siehe: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10. Freiburg 1965, Sp. 403–406. – *Reallexikon zur deutschen Kunst*, Bd. 5. Stuttgart 1967, Sp. 242–259. – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2. Rom/Freiburg 1970, S. 338–344. – GERHARD WOECKEL/ERICH HERZOG, *Ignaz Günthers Frühwerk in Kopřivná (Geppersdorf)/CSSR(I)*. In: Pantheon XXIV, 1966, besonders S. 233–239. – GERHARD P. WOECKEL, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen*. Weissenhorn 1975, S. 434–436.

15 HELMUT SPERBER, *Unsere Liebe Frau. 800 Jahre Madonnenbild und Marienverehrung zwischen Lech und Salzach*. Regensburg 1980, S. 144–148 mit weiterer Literatur.

16 Zu Herkommer s. HELMUT SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede*. München 1980, Nr. 2050. – Zu Kuriger s. JB, S. 221 Anm. 35 und GABRIELE DISCHINGER, *Zu Leben und Werk der Künstlerfamilie Asam. Quellen aus den Jahren 1727–1738*. In: *Ars Bavaria* 19/20, 1980, S. 39 Dokument XIV.

17 Ein Exemplar des Stiches der 1796 eingeschmolzenen Füssener Ampel in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Inv. Nr. G 10429), signiert «Joh. Georg Herkommer Civis et Aurifaber opus perfecit A.V. et excudit / Joh. David Kurger [sic!] sculps. A.V.», s. PAUL MERTIN, *Die berühmte Prunkampel in der Stiftskirche St. Mang zu Füssen*. In: Beiträge zur Heimatkunde des Füssener Landes 1, 1954, S. 2, Tf. 1 (Signatur hier unbekannt). – Je ein Exemplar der Vorder- und Rückseiten des ehemals in der Augustinerkirche St. Thomas zu Brünn aufgestellten Altars im «Conchylium Marianum», Bruna 1736, signiert «Christoph Fridrich Rudolph Archit: inven: / Ioan Iacob Herkomer figuravit. / Iacob Gottlieb Thelot Sculpsit. / Ioan: Georg Herkomer Civis et Aurifaber Opus perfecit Aug. Vind.» Der Altar befindet sich seit 1783 in der Marienkirche in Alt-Brünn. (Für Fotos danke ich Milos Stehlík, Denkmalpflege Brno/Brünn.)

18 Eine Figurengruppe der Maria Immaculata mit den hl. Sebastian und Rochus für die Pfarrkirche in Schierling/Niederbayern, s. Katalog *Kostbarkeiten aus kirchlichen Schatzkammern. Goldschmiedekunst im Bistum Regensburg*. Ausstellung im Diözesanmuseum Regensburg 1979, Nr. 364 mit Abb. Hier sind auch mehrere kirchliche Geräte von Herkommer genannt. – Eine nicht mehr vorhandene Statue (Maria?) für die Benediktuskirche in Freising, evtl. gestiftet von Dompropst Johann Sigmund Zeller. Die in dessen schon 1710 erschienenen «Consilia seu responsa practica», t.1 als Kupferstich abgebildete, bekleidete Standfigur einer Muttergottes (s. Benker wie Anm. 13, S. 310, Abb. S. 309) kann nicht wie Benker meint, mit diesem Werk Herkommers identisch sein, weil 1. Herkommer 1710 noch nicht Meister war und es sich 2. bei der Muttergottes auf dem Stich um eine vermutlich ältere Gnadenfigur (unten bezeichnet «Imago Miraculosa») vom Typ der Einsiedler Madonna handelt; keine einzige silberne Barockfigur ist bislang als wundertätiges Gnadenbild bekannt. – Vermutlich die Kupferfigur auf der Pestsäule von 1717/21 in Seckau/Steiermark, s. Dehio Handbuch: *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz)*. Bearbeitet von KURT WOISETSCHLÄGER und PETER KRENN. Wien 1982, S. 518.

19 BENKER (wie Anm. 13), S. 304.

20 Johann Adam Miller, Maler, Zeichner und Radierer, 1718 Meister in München, gest. 1738. Schüler und Mitarbeiter der Brüder Asam, z. B. am Deckenfresko von Cosmas Damian in der Grossen Kapelle von Schloss Schleissheim (1721) oder bei Egid Quirins Chorerweiterung von St. Peter in München, für die er einen Riss lieferte (1726). Siehe THIEME-BECKER Bd. 25, 1931, S. 234f. – MICHAEL HARTIG, *St. Peter München*. München 1976, S. 3. – HELENE TROTTMANN, *Cosmas Damian Asam*. Nürnberg 1986, S. 77.

21 In diesem «Frauen bild von 9 schuech hoch» vermutet Benker ein von Miller geschaffenes, also ca. 3 m hohes Altargemälde als Alltagsersatz für die Silberstatue. Abgesehen davon, dass ausdrücklich nur von einer Aufstellung der Silberstatue an «hohen festen» berichtet wird (Dok. 22, indirekt auch Dok. 8), demzufolge ein Ersatz für Alltage offenbar gar nicht gewünscht war, wurden Silberfiguren durch versilberte Holzrepliken ersetzt; ein Gemälde in Stellvertretung wäre ohne Parallelen. Zudem wird nach Auskunft von Christl Karnehm (Brief vom 23.4.1987) solch ein Bild im Besitz der Frauenkirche nirgends erwähnt. – Ebenso kann ich Benkers Zuschreibung des Risses an Cosmas Damian Asam aus stilistischen und qualitativen

Gründen nicht folgen. Sie wird auch durch die Archivalien nicht überzeugend gestützt. Vgl. BENKER (wie Anm. 13), S. 306, 315, Abb. S. 307 sowie Farbtafel 18 (beschritten).

<sup>22</sup> Federzeichnung in Braun, grau laviert, 323 : 209 mm, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 32086 Halm Maffei XIV. 59. – Katalog *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*. Hg. Hubert Glaser. München 1976, Nr. 460 mit Abb. des Kupfertitels. – Ob das Zeichen links unten auf der Federzeichnung der Immaculata, ein ligiertes JM, als Signatur Johann (Adam) Millers gelesen werden kann, mögen Spezialisten entscheiden.

<sup>23</sup> Die von den Brüdern Asam an der Sendlinger Strasse in München zwischen 1729 und 1734 erworbenen vier Häuser kosteten 2400, 5300, 5310 und 8000 Gulden, s. VOLKER LIEDKE, *Zur Genealogie der Künstlerfamilie Asam*. In: Bushart/Rupprecht (wie Anm. 12), S. 98f.

<sup>24</sup> Würzburg, Martin v. Wagner-Museum (Universitätssammlung), Inv. Nr. 126 (D 105), s. HERING (wie Anm. 8) und DIES, *Das Entwerfen und Kopieren barocker Silberfiguren*. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 44, 1987, Abb. 48. – RUDOLF EDWIN KUHN, *Barockmadonnen in Würzburg*. Würzburg 1982, Abb. S. 78. – Die Zeichnung wurde bisher mit den meisten anderen Blättern aus den Werkstattbeständen Auweras ihm selber zugeschrieben. Bei kritischer Durchsicht der Mappen ist aber unschwer zu erkennen, dass sie von verschiedenen Künstlern stammen und unser Blatt weder mit dem Zeichenstil noch dem Marientyp der mit Sicherheit von der Hand Auweras geschaffenen Blätter übereinstimmt. Wie auch andere Künstler sammelte Auwera, woran er kam und was ihn interessierte. Vgl. MECHTHILD KRANZBÜHLER, *Johann Wolfgang von der Auwera*. In: Städela-Jahrbuch 6/7, 1932, S. 182–219 und CLAUDIA MAUÉ, *Wiener Skulpturen in Zeichnungen des Würzburger Bildhauers Johann Wolfgang von der Auwera*. In: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 32, 1983, bes. Abb. S. 80, 81. Vgl. hier Kat. 37 und 38.

<sup>25</sup> TROTTMANN (wie Anm. 20), Abb. 166 (Kladrau). – BUSHART/RUPPRECHT (wie Anm. 12), Z 10 (Apostel Thomas), Z 43 (Gottvater). – Katalog *Asam im Schloss Ettlingen*. Ausstellung Ettlingen 1982, S. 74, Abb. S. 75 (Weingarten).

<sup>26</sup> BERNHARD RUPPRECHT, *Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock*. Regensburg 1980, S. 126 mit Abb. (Innsbruck). – BUSHART/RUPPRECHT (wie Anm. 12), Tf. 83 (Ingolstadt). – Katalog *Ettlingen* (wie Anm. 25), S. 80, Abb. S. 81. – Ikonographische Anregungen zum Typ der Maria Immaculata könnten aus Italien kommen, wie das Deckenbild mit der Assunta von 1706/07 in Sta Maria dell'Orto zu Rom von G.A. Orazzi nahelegt. Asam dürfte es während seines Rom-aufenthaltes gesehen haben, s. TROTTMANN (wie Anm. 20), S. 39, Abb. 75. Nahestehend ist aber auch das Altarbild in der Marienkapelle von St. Georg in Amberg von Johann Andreas Wolff (1696/97), das Asam ebenfalls gekannt haben muss, s. LUDWIG WAAGEN, *Johann Andreas Wolff 1652–1716*. Diss. München 1931, Günzburg 1932, S. 52–54 und SIXTUS LAMPL, *Kath. Pfarrkirche St. Georg in Amberg*. (Kunstführer Nr. 615), München 1984, S. 16 mit Abb. und Lit.; sowie das Immaculata-Bildnis auf einer Zeichnung vom Sturz der Häresie, süddeutsch um 1700, s. Katalog *Der barocke Himmel*. Handzeichnungen aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart, 1964, Nr. 104, Abb. 19.

<sup>27</sup> Das Höhenmass von Fuss bis Scheitel differiert um 1 mm (Zeichnung 255 mm, Stich 256 mm), das Höhenmass von Sockelknauf bis Strahlenschein-Zenit um 2 mm (Zeichnung 420 mm, Stich 422 mm). Die Massendifferenzen lassen sich ohne weiteres durch das Dehnen oder Schwinden des Papiers erklären.

<sup>28</sup> Ich danke Bruno Bushart herzlich für sein Mitüberlegen beim Zusammensetzen des Puzzles. In seinem Brief vom 23.11.87 schrieb er mir: «...neige ich auch dazu, in der Zeichnung ein Capolavoro C.D. Asams zu erblicken.»

<sup>29</sup> Linde, später dunkelbraun gebeizt, süddeutsch, wohl 1731, Inv. Nr. 41/133.

<sup>30</sup> Vergleichsbeispiele: Das 78 cm hohe Holzmodell für den silbernen Kurzifixus der Marianischen Kongregation in Solothurn (Augsburger Arbeit 1715/16) kostete 12 fl. – Die 62 bzw. 63 cm hohen Modelle für die silbernen Halbfiguren des hl. Mauritius in Rottenburg bzw. des Bruder Klaus in Solothurn (Augsburger Arbeiten von 1727 bzw. 1734) kosteten 8 bzw. 10 fl. – Das Holzmodell für die eingeschmolzene Muttergottes in Johannesberg bei Fulda (Augsburger Arbeit 1749) kostete 16 fl. – Selbst Bendl erhielt 1717 für sein Modell zur grossen Kupfermaria auf der Säule im Klosterhof Ochsenhausen nur 40 fl.

<sup>31</sup> ANTON MAYER (wie Anm. 4), S. 205.

<sup>32</sup> Schichtenfolge beim Mantel: Holzgrund / grauer Kreidegrund / weißer Kreidegrund / gelbes Poliment / dünne Lage rotes Poliment / schwarz gewordene Silberschicht // rotes Poliment / polierte Silberschicht / Goldlasure. Kugel und Schlange, evtl. auch Kleid, vor allem aber Hände und Gesicht sind mit Bronzepulver bzw. Pudersilber bedeckt und z.T. striemig poliert. Nach Auskunft von P. Karl Wagner SJ, Kirchenrektor von St. Michael, wurde die Fassung vor wenigen Jahren von der Fa. Kunze, München übergangen. – Ich danke Fritz Buchenrieder für sein freigiebig zur Verfügung gestelltes Fachurteil.

<sup>33</sup> Katalog *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*. Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München 1985, Nr. 60 (Riss), Nr. 61 (Monstranz). – Bushart/Rupprecht (wie Anm. 12), U 7 (Riss) B[ärbel] H[amacher].

<sup>34</sup> BUSHART/RUPPRECHT (wie Anm. 12), U 4 B[ärbel] H[amacher].

<sup>35</sup> DAGMAR DIETRICH, *Aegid Verhelst 1696–1749*. Weissenhorn 1986.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Martin v. Wagner-Museum der Universität Würzburg.  
 Abb. 2; Kat. 11, 12, 13: Stadtmuseum München.  
 Abb. 3; Kat. 18: Archiv des Erzbistums München und Freising.  
 Abb. 4; Kat. 15, 27: Bayerisches Nationalmuseum München.  
 Abb. 5: Albert Teschemacher, München.  
 Abb. 6: Hans Peter Autenrieth, Krailling.  
 Abb. 7, 8, 9; Kat. 34: Mane Hering-Mitgau, Brione/Minusio.  
 Abb. 10, 11; Kat. 10, 19: Josef H. Biller, München.  
 Kat. 2, 3: Kloster Einsiedeln.  
 Kat. 4: Pfarrarchiv Jesuitenkirche Mannheim.  
 Kat. 5, 7: Städtl. Kunstsammlungen Augsburg.  
 Kat. 6: Kurpfälzisches Museum Heidelberg.  
 Kat. 17: Museum der Stadt Ettlingen.  
 Kat. 20: Repro aus Eugen Roth (siehe Kat. 20).  
 Kat. 21, 47: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart.  
 Kat. 22: Erwin Klink, Spaichingen.

Kat. 23: Repro aus P.E. Rattelmüller (siehe Kat. 23).  
 Kat. 26: Alena Urbánská, Moravská Galerie Brno/Brünn.  
 Kat. 28: Kunstauktionshaus Neumeister, München.  
 Kat. 29: Rob. Braunmüller, Baldram bei München.  
 Kat. 30: Ursula Edelmann, Frankfurt.  
 Kat. 36 Altar: Hannelore Karl, Wien.  
 Kat. 36 Figur: Inge Kitlitschka, Klosterneuburg.  
 Kat. 39: Krajskéředisko Státní Památkové Brno/Brünn.  
 Kat. 40: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Karlsruhe.  
 Kat. 42: Kantonale Denkmalpflege Graubünden, Chur.  
 Kat. 43: Hessisches Landesmuseum Darmstadt.  
 Kat. 44: H. Zernickel, München.  
 Kat. 45: Foto Tschira, Baden-Baden.  
 Kat. 46 gesamt: Repro aus Katalog Bruchsal (siehe Kat. 46).  
 Kat. 46 Figur, 48: Hildegart Weber, Freiburg/Brg. (Fotoerlaubnis für Abb. 6–11 vom Landbauamt München).